

Un fragmento ficticio de Safo en Ezra Pound: ¿Pseudocita o monólogo dramático?*

M.^a José BARRIOS CASTRO

Grupo UCM de Investigación «Historiografía de la Literatura Grecolatina»

Recibido: 1 de abril de 2008

Aceptado: 18 de septiembre de 2008

RESUMEN

El poema *Papyrus* de Ezra Pound es un fragmento ficticio de la poetisa Safo. Pound fue un profundo conocedor de las literaturas y lenguas clásicas así como un gran admirador de las literaturas orientales. Es por ello por lo que este breve poema puede analizarse como un encuentro complejo entre literaturas antiguas, modernas y orientales desde cuatro perspectivas: la recreación de una voz poética antigua donde Pound asume la máscara de Safo —nos referimos al monólogo dramático creado por Browning—, el texto como invención o cita imaginaria, la presentación del poema en un supuesto estado fragmentario y, finalmente, su relectura como un poema oriental.

Palabras clave: Safo, Ezra Pound, Gongula, persona dramática.

ABSTRACT

Pound's *Papyrus* poem is a fictitious fragment inspired in Sapho. Pound had a deep knowledge of Classical literatures and languages, and he was a great admirer of oriental literatures as well. For that reason, this concise poem can be analysed as a complex encounter between ancient, modern and oriental literatures from four points of view: the re-creation of an ancient poetic voice in which Pound wears the Sapho's mask —we are referring to the Browning's dramatic monologue—, the text as an invention or misquotation, the poem written in a pretended fragmentary state and finally, the possibility of reading it as an oriental poem.

Key words: Sapho, Ezra Pound, Gongula, Dramatic Person.

0. INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO (TEXTOS Y CONTEXTOS)

En su libro titulado *La biblioteca de los libros perdidos*, Stuart Kelly¹ nos refiere que Safo es un personaje a quien el lector puede recrear en su propio mundo presente. En este sentido, la misma falta de textos tangibles estimula su resurrección imaginaria, y no podemos dejar de pensar en las diferentes Safos que el arte y la historia literaria nos han transmitido desde la Antigüedad hasta nuestros días. Su figura ha sido interpretada y reinterpretada en numerosas ocasiones, desde la acusación de prostituta hasta regente de un pensionado de señoritas en la época victoriana;

* Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación *Encuentros Metaliterarios entre la Literatura Grecolatina y los autores del siglo XX: diseño razonado de un corpus textual*, financiado por la Universidad Complutense de Madrid. Agradezco al profesor García Jurado la atenta lectura de este artículo y sus inestimables aportaciones y consejos.

¹ Kelly (2007: 51-53).

desde ser pintada a la manera de una Salomé, hasta la representación de Gustave Moreau como una figura lánguida, pasando por la visión historicista de un Alma-Tadema². En este orden de cosas, tampoco es de extrañar que la manera de acercarse a los textos conservados haya sido diferente de unas épocas a otras, de suerte que si en algunos momentos existía la obsesión por reconstruir los trozos perdidos, en otros, ha sido el fragmento la piedra angular que implicaba una nueva visión, un nuevo acercamiento a los clásicos y una nueva estética, la llamada «estética del fragmento». En este sentido, no podemos soslayar que esta novedosa visión está relacionada también con una nueva interpretación del mundo antiguo. Por tanto, el arqueólogo ya no se acerca a los restos con la intención de restaurar a la manera de sir Arthur Evans en Cnossos, sino conservando los restos tal y como han sido encontrados, procurando mantenerlos, de ningún modo manipularlos, y, en el caso de que fuera necesaria una intervención, que ésta pueda ser siempre reversible y visible.

Así las cosas, cuando Ezra Pound publica su libro *Personae* en 1909 recoge un poema titulado «Papyrus», concebido a la manera de un fragmento y en el que aparece un nombre de mujer, Gongula, donde subyace la huella de Safo. El poema objeto de nuestro estudio es el siguiente:

Papyrus

Spring

Too Long

Gongula

El propósito de este trabajo es estudiar en qué medida la influencia del monólogo dramático en Pound nos permite dar cuenta del poema «Papyrus» y así poder considerar la dimensión real de este texto minúsculo dentro de su obra. Para ello, podemos considerar cuatro aspectos diferentes, a saber: (1) la recreación de una voz poética antigua, (2) la consideración del texto como una cita imaginaria, (3) la intencionada presentación como fragmento y, finalmente, (4) la trascendencia de la brevedad del texto, que, a pesar de su pretendido carácter griego, nos permitirá compararlo con los haikus japoneses. Cada una de estas visiones refleja un aspecto diferente pero complementario de nuestro objeto de estudio.

1. ¿QUIÉN HABLA? LA PERSONA POEMÁTICA

La presentación del poema, desde su título, crea la ficción de una autoría lejana que refleja una voz fragmentaria. Ya el mismo título del poema, «Papyrus», se refiere al frágil y quebradizo soporte en el que suelen encontrarse los antiguos poemas

² En la segunda mitad del siglo XIX, Safo, Friné, Lais y Aspasia formaron parte del imaginario de artistas franceses y fueron objeto de inspiración, perpetuando tanto una tradición clásica como un simple pretexto de la figura femenina y del desnudo. Sólo Safo y Friné conocieron un éxito considerable. Lais y Aspasia, aunque inspiraron a escritores, permanecieron como figuras de «salón», *vid.* Papet (2007: 363-364).

bajo las arenas del desierto de Egipto. El texto, de esta manera, intenta crear la ilusión de un poema en estado fragmentario y está compuesto de tan sólo cuatro palabras: la que designa la estación del año («spring» -«primavera»-), un adjetivo modificado por un adverbio que se refiere al excesivo paso del tiempo («too long» -«demasiado tiempo»-), y, finalmente, un nombre propio de mujer («Gongula»), referido, sin lugar a dudas, a una de las tuteladas de Safo. Es importante que insistamos en el hecho de que la sola presencia del nombre de Gongula es para cualquier lector suspicaz una referencia indirecta a Safo³. Conviene recordar que el nombre de Gongula⁴ aparece en dos poemas de Safo, el fragmento 95 en la edición de Page y en el fragmento 22 de la misma edición:

Fr. 95 P

Γογγυλα.[
ἦ τι σᾶμ' ἐθεε.[
παισι μάλιστα.[
μας γ' εἴσιλθ' ἐπ.[
εἶπον· ὦ δέσποτ' ἐπ.[
ο]ὐ μὰ γὰρ μάκαιραν [
ο]ὐδὲν ἄδομ' ἔπαρθ' ἀγα[
κατθάνην δ' ἱμερός τις [ἔχει με καὶ
λωτίνοις δροσόεντας [ᾠ-
χ[θ]οις ἴδην Ἀχερ[
.....

(*sequuntur strophae unius fr. minora*)

... Gongula ...
ciertamente una señal.

³ Sin embargo, hemos comprobado que Gilbert Highet no se percató de esta referencia indirecta en la primera edición de su conocido libro *The Classical Tradition* (Highet 1949: 517), aunque lo corrigió en la segunda de 1967. Higuett dice lo siguiente en su primera edición: «What he means by Gongula I cannot tell. It is a feminine form of a word meaning «round». Perhaps it is a girl's name. Perhaps these four words are all that remains of a love-letter. The young man and the girl are dead. The letter has become a tiny fragment of stained fibre. Yet from it we can still catch a faint, inexplicable, but sweet resonance, like the name Gongula.» En la segunda edición corrige este lapsus: «Now the word *Gongula* occurs twice in poems by the exquisite Greek lyricist Sappho. It was the name of one of Sappho's pupils. We know scarcely anything about her, except that she was dear to Sappho. What Pound has done in this poem, therefore, is to write four words containing something of Sappho's own feeling for nature, something of her passionate yearning, and the name of those she loved. He has created a fragment of a poem which Sappho herself might have written.» Entre la primera y la segunda edición Gilbert Murray había publicado un pequeño trabajo titulado *A Note on Sappho and Ezra Pound* (Murray 1950 -1951: 304-305), donde dejaba explícita la adscripción figurada a la poeta de Lesbos.

⁴ Precisamente, a propósito del nombre de Gongula, Fernández Galiano reduce a la categoría de mera anécdota el hecho de que un poeta de la talla de Ezra Pound haya escrito un poema sobre Safo en el que recoge el estado fragmentario de sus textos. Así lo vemos en su obra *Safo* (Fernández Galiano 1958: 24): «Anotaré como curiosidad que el nombre ha sido utilizado por EZRA POUND (cf. Murray *A note on Sappho and Ezra Pound*, en «Cl. Journ.» XLVI 1950-1951, pp. 304-305) en el poema brevísimo *Papyrus* (p. 122 de «Personae», en la ed. de Londres, 1952).» En nuestra opinión, la implicación entre la obra de Safo y la de Pound es mucho más relevante de lo que el profesor Galiano quiere hacer constar, por lo que implica de invención de un texto antiguo desde la estética moderna.

.... principalmente ...
 entró ...
 dije: señor ...
 pues no por la bienaventurada ...
 nada me agrada
 y un deseo de morir me viene
 y de ver las orillas del Aqueronte
 floridas de loto y bañadas de rocío...

(Traducción de M.^a José Barrios)

Fr. 22 P

–]ν[´ –´ –´ – [κ]έλομαι σ[ε–´
 Γο]γγύλα, [πέφα]νθι λάβοισα μα[–´
 γλα]κτίνα· σὲ δηῦτε πόθος τ[έαυτος]
 ἀμφιπύσσεται
 τὰν κάλαν· ὁ γὰρ κατάγωσις αὐτὰ[
 ἐπτόαισ' ἴδοισαν· ἔγω δὲ χαίρω·
 καὶ γὰρ αὐτὰ δὴ τ[όδ]ε μέμφεται σοι
 Κ]υπρογέν[ηα

.....
 muéstrate, Gongula, que aquí te llamo,
 ven con tu vestido color de leche:
 ¡cómo vuela ahora el deseo en torno
 a tu belleza!,

pues con sólo ver tu pequeña capa
 siento ya el hechizo, y estoy contenta
 de que sea la diosa nacida en Chipre
 quien te reprocha ...

(Traducción de Juan Manuel Rodríguez Tobal⁵)

Sin embargo, el poema de Pound –con su referencia a Gongula⁶ y su consiguiente adscripción a Safo– podría ser captado fácilmente por un lector culto merced a un conocido cuadro de Alma Tadema titulado *Safo*. En él se representa a Safo y sus pupi-

⁵ Rodríguez Tobal (1990). En 2007 ha aparecido una nueva edición de las *Poesías* de Safo a cargo de Juan Manuel Macías en la que ya figuran los nuevos fragmentos papiráceos hallados recientemente. En la introducción de esta edición, se alude al poema *Papyrus* de Pound: «A modo de paréntesis, y sin dejar el ámbito anglosajón, no puedo prescindir de la cita de un curioso espécimen de Ezra Pound donde, más que a nuestra poetisa, a lo que parece homenajear es al propio tiempo que ha desgastado los papiros y mutilado caprichosamente sus versos. Lacónico poema titulado *Papyrus*» (Macías 2007: 17).

⁶ Para un estudio sobre el grupo de Safo y los distintos tipos de relaciones establecidas en él, vid. Calame (1996).

las escuchando en un odeón la recitación del poeta Alceo. Se trata de un óleo pintado en 1881, donde aparece una joven adornada con una diadema de flores que representa la primavera, y a su espalda pueden leerse grabados sobre el mármol los nombres de algunas de las tuteladas de Safo, entre ellas Gongula y Atis, escritos en griego⁷:



Detalle del cuadro *Safo*, de Alma Tadema. Es un óleo sobre lienzo de 66,1 x 122 cm. Se halla en la Walters Art Gallery en Baltimore. Obsérvese los nombres de las pupilas de Safo, en especial el de Gongula, a espaldas de la joven que está de pie a la manera de una *kore* griega, y el de Atis, bajo el brazo de la joven sentada a su derecha. © Phaidon Press Limited.

⁷ El cuadro se lo había encargado Walters, quien le impuso el tema de Safo, un motivo muy popular en el arte y la literatura del XIX. Ya en 1864 Simeon Solomon representó un erótico abrazo femenino en su acuarela *Safo y Erina en un jardín de Mitilene*. La Safo de Alma-Tadema contempla a Alceo mientras recita versos y a su alrededor aparecen varias muchachas, una de las cuales posa suavemente un brazo sobre su espalda. En opinión de Barrow (2004: 95-98), parece que «(Alma-Tadema) alude sin duda al lesbianismo de la poetisa, ya que sobre los asientos de mármol están inscritos algunas de las amantes que figuran en sus poemas: Góngula de Colofón, Mnasidika, Atis, Erina de Teos y Anactoria de Mileto. Por lo demás, la referencia a Erina evoca el cuadro más osado de Solomon. (...) El *New York Nation* adoptó una actitud inusual al criticar los detalles arqueológicos y afirmar con pedantería que, para ser caracteres de Lesbos de la fecha a que el cuadro se refería, la forma de las letras de las inscripciones era incorrecta. De hecho, la forma de las letras, aun no siendo auténtica en dicho sentido, es desde luego adecuadamente arcaica (siglos VII-VI a. C.) y no clásica (siglo V a. C.). Otro rasgo arcaizante lo aporta la figura de la muchacha que está en pie. Su posición erguida, con el cabello largo y trenzado, una leve sonrisa y la túnica arrugada, evoca a las *korai* arcaicas, de las que se hallaron numerosos ejemplares en las excavaciones de la Acrópolis ateniense en la década de 1880. Como en el caso de tantos otros cuadros, Alma-Tadema bebe en una amplia gama de fuentes arqueológicas. Los bancos imitan los del teatro helenístico de Dionisos en Atenas, excavado en 1861, la cítara de Alceo está adornada con una escena procedente de una vasija de figuras rojas del siglo V a. C. que se halla en el Museo Británico, y el atril de bronce se inspira en una tabla pompeyana. La cabeza de Safo, y más en concreto su peculiar peinado, son copia de los bustos romanos que retratan a la poetisa.»

Ahora bien, en el poema que nos ocupa no es tan fácil determinar quién es el yo poético que habla, si es Safo o es Pound, el autor que desarrolló uno de los recursos poéticos más importantes de la poesía moderna: el monólogo dramático de Robert Browning. Las características de este recurso poético pueden resumirse, según Túa Blesa (2000) en «la creación no ya de un discurso, sino de una voz que dice tal discurso, desplazando así a la del propio autor»⁸. En este orden de cosas, Pound ha adoptado para este poema el yo poético de Safo, ha tomado su voz y la ha recreado fragmentariamente, tal y como se ha recibido toda su obra poética. Así pues, Pound ha dado un paso más en la actualización del monólogo dramático de Browning, en el que pintores o poetas antiguos servían de máscaras poéticas a autores modernos con el fin de recubrir y representar sus propios sentimientos y experiencias. Todo ello nos hace pensar y cuestionarnos si ese yo narrativo es el yo de Safo, el de Pound o, quizá, ninguno de los dos. Aunque esta nueva invención poética parezca una forma literaria moderna y novedosa, no obstante, no debemos soslayar que haya críticos como Jaime Siles que han visto que el procedimiento poético es sólo aparentemente moderno, pues se encuentra ya en la literatura clásica grecolatina⁹, y cristaliza en la poesía de Pound cuando elige voces como la de Safo o el poeta romano Propertio para sus máscaras.

Si analizamos los dos fragmentos ya citados, podemos ver que en el fragmento 95 el nombre de Gongula puede ser interpretado como una tercera persona o un vocativo. Sin embargo, en el fragmento 22 de la edición de Page, Gongula parece estar más probablemente como vocativo. Esto implica un yo poético que se dirige a una segunda persona (un «tú»), de modo que el poema se convierte en un improvisado ejemplo de antiguo monólogo dramático, mucho antes de que se diera nombre a este recurso. La presencia del vocativo no implica necesariamente un diálogo,

⁸ Blesa (2000) nos dice: «Al prologar los *Selected Poems* (1928) de Pound, T.S. Eliot se refería al poema *Homage to Sextus Propertius* con estas palabras: «No se trata de una traducción, sino de una paráfrasis, o más apropiadamente (para el lector formado) de una *'persona'*. Tal término no era nuevo en la obra poundiana, sino que él mismo lo había utilizado años antes situándolo como título a uno de sus libros, *Personae* (1909). Esta voz latina, cuyo significado es 'máscara', ha venido sirviendo para nombrar uno de los hallazgos clave de la poesía moderna, el de la creación no ya de un discurso, sino de una voz que dice tal discurso, desplazando así a la del propio autor; logro que se debe a Robert Browning, de quien Pound fue un atento lector y admirador.»»

⁹ En opinión de Siles: «Los estudiosos de la literatura más o menos moderna no acaban de entender ni la gramática ni la poética de Browning, porque ignoran la gran tradición clásica de los recursos empleados por él. Langbaum se acercó bastante, pero no todo lo suficiente. Y eso que él podía haberlo hecho porque en septiembre de 1956, había publicado en el «*Journal of Esthetics and Art Criticism*» un artículo significativamente titulado *Aristotle and Modern literature*, que todavía sigue siendo citado por Umberto Eco. Langbaum podía haber visto en el monólogo dramático de Browning un desarrollo lírico perfecto de lo que Aristóteles entendía por *mimesis* y nosotros traducimos por *ficción*. Ezra Pound y Yeats y Pessoa y Borges lo entendieron muchísimo mejor y se lo apropiaron como logro, cuando el recurso técnico ya estaba en el carmen VIII de Catulo, en la poesía efrástica de Ovidio y, antes, en Calímaco y, sobre todo, en la composición anular de la lírica griega arcaica que la tragedia heredaría. Browning hizo una discutida traducción del *Agamenón* de Esquilo, en cuyos primeros 39 versos puede verse el patrón que para su modelo dramático siguió.» (Siles 2005). Conviene contrastar este aserto con el de Roland G. Mayer, quien cuestiona razonadamente el uso consciente y formalizado de este procedimiento poético en la Antigüedad (Mayer 2003: 55-80): «My evidence, which spanned many centuries, suggested that the ancient notion of the literary persona was fundamentally different from ours.»

dado que el mismo vocativo puede ser el propio reflejo de la voz poética (pensemos, por ejemplo, en la supuesta hermana de Dido, Anna, en el libro IV de la *Eneida*). Safo, pues, invoca a Gongula, lo que quizá constituya un parecido esencial con el poema de Pound, donde Gongula puede interpretarse también como un vocativo. Sin embargo, la coincidencia tiene un alcance poético bien diferente, ya que en Pound este recurso al vocativo vendría motivado por el propio desarrollo consciente del monólogo dramático.

En definitiva, a la hora de determinar quién habla en este poema fragmentario cabe decir que no es propiamente Safo ni Pound, sino, más bien, una voz poemática que emana precisamente de una moderna lectura.

2. EL TEXTO COMO CITA IMAGINARIA

Dejando la voz poética a un lado, vamos ahora a centrarnos en la propia naturaleza del texto en calidad de cita ficticia. El texto, tanto por su supuesta condición fragmentaria como por su buscado tono ingenuo, tiene a todas luces el encanto de una invención. La invención ciertamente no es nueva y encuentra sus raíces más inmediatas en los especiales encuentros¹⁰ que la literatura de finales del siglo XIX establece con la literatura de la Antigüedad, en especial con los nuevos hallazgos papirológicos y epigráficos. Sabido es que a fines del siglo XIX se desarrolló una nueva corriente estética, el simbolismo, que favoreció la creación pictórica y literaria de atrevidos imaginarios sobre la Antigüedad. Es el caso del pintor Gustave Moreau, que recrea a Safo, a Tirteo o a Hesíodo, o de autores como Marcel Schwob o Pierre Louÿs¹¹, profundos conocedores de la cultura griega y de su lengua, que crearon y recrearon obras y vidas imaginarias de poetas antiguos griegos. Pierre Louÿs, por ejemplo, ideó la figura de una supuesta poeta, Bilitis, coetánea de Safo, de la que traduce sus canciones en un libro titulado *Las canciones de Bilitis* y donde cuenta, además, la vida imaginaria de la supuesta autora. No muy lejos de esta estética, Marcel Schwob reinventa en su libro *Mimos* la recién descubierta obra de Herodas¹². Pound, por tanto, desarrolla conscientemente un recurso bien conocido por los lectores de su tiempo que tampoco dejará de utilizar su compañera Hilda Doolittle cuando, por ejemplo, recrea lacónicos epigramas de la *Antología Palatina* en su libro titulado *Jardín junto al mar*¹³.

¹⁰ Sobre el concepto de «encuentros» y, especialmente, de «encuentros complejos» hay que decir que no se parte de la idea de imitación o influencia, sino de presupuestos dialógicos entre la literatura antigua y la moderna, fruto de variados juegos intertextuales (básicamente, la pertinencia de la figura del autor antiguo, del texto en sí, el comentario, o el encuentro entre géneros antiguos y modernos). Para un estudio más profundo de estos encuentros complejos, véase García Jurado (1999), quien es además el acuñador de este concepto.

¹¹ Para un conocimiento más profundo sobre la presencia e influencia de Safo en la Literatura Francesa, *vid.* Dejean (1989) y más concretamente el capítulo titulado «Sappho Revocata (1816-1937)», pp. 198-299.

¹² A este respecto debe consultarse el reciente estudio de García Jurado (2008) acerca de los antiguos imaginarios creados paralelamente por Schwob y el pintor Moreau.

¹³ H. Doolittle (2001).

Materialmente, podemos encontrar posibles relaciones entre el ficticio fragmento de Safo ideado por Pound y los propios fragmentos de la poeta de Lesbos. Este hecho da cuenta de la conciencia filológica de Pound a la hora de recrear un supuesto texto griego. De manera especial cabe señalar la posible relación de la expresión temporal «too long» que utiliza Pound con el fragmento en el que Safo se refiere a Atis:

Fr. 49 P.

ἡράμαν μὲν ἔγω σέθεν, Ἄτθι, πάλαι ποτά·
σμίκρα μοι πάϊς ἔμμεν' ἐφαίνεο κᾶχαρις.

Estuve enamorada de ti, Atis, hace tiempo
Me parecías una niña pequeña y sin gracia.

(Traducción de María José Barrios)

De esta forma, cabe pensar que la expresión griega *πάλαι ποτά* constituya un texto subyacente que motiva el «too long» de Pound. Es más, debe plantearse asimismo la posible función de intermediario que la traducción inglesa accesible a Pound en aquel tiempo pudo tener en la propia invención del poema. Pensamos, por ello, que la expresión «too long» no se debe completamente a Pound, pues puede responder al propio recuerdo de una lectura en inglés. Es aquí donde cabría valorar la vieja edición de J. M. Edmonds en tres volúmenes con el título de *Lyra Graeca*, publicada en la colección Loeb, que viene, además, acompañada de una pertinente nota de Terenciano Mauro:

Ter. Maur. *De metr.* 6. 390 Keil: (Sappho) ... *cordi quando fuisse sibi canit Atthida*
| *parvam, florea virginitas sua cum foret.*

Ἠράμαν μὲν ἔγω σέθεν, Ἄτθι, πάλαι ποτά,
[ᾗς ἔμ' ἀνθεμόεσσ' ἔτι παρθενία σὺ δὲ]¹⁴
σμίκρα μοι πάϊς ἔμμεν' ἐφαίνεο κᾶχαρις.

Esta es la traducción que aparece tras el texto griego:

Terentianus Maurus *On metres*: (Sappho) ... when she sings that her Atthis was small
in the days when her own girlhood was blossoming.

«I loved you, Tais, long ago, when my own girlhood was still all flowers, and you –
yoo seemed to me a small ungainly child»¹⁵.

¹⁴ En la edición de Loeb aparece esta nota en el aparato crítico: «so Neue – E from Ter. Maur. See *Camb. Philol. Soc. Proc.* 1916».

¹⁵ En la trad. de Loeb aparece esta nota a pie de página: «apparently the 1st poem of Bk. II (cf. Heph.): II.1,3 certainly Sappho's, 2 possibly: cf. *Paroem.* 2.449, *Mar.Plot.* 512, *Sch.Pind.* P.2.78, *Max.Tyr.* 24 (18). 9, *Bek.An.* 1.473.25, *Hesych.* κᾶχαρις.»

En esta antigua edición se intercala un verso relativo al tiempo en el que Safo amó y era todavía joven¹⁶. No olvidemos, además, que ese verso intercalado está aludiendo de una manera implícita a la primavera como símbolo de juventud en la propia idea del comentarista Terenciano Mauro. El amor, significativamente, coincide con la primavera, y puede ser reconstruido como una declaración. La traducción de Edmonds es significativa por cuanto que su versión inglesa del fragmento contiene la forma adverbial «long ago», referida precisamente al paso del tiempo¹⁷. De esta manera, cabe pensar que Pound ha ensayado una versión libre de Safo de la misma forma que también lo ha hecho con el elegíaco Propercio.

3. EL FRAGMENTO COMO IDEA

Safo es considerada como la poeta de lo fragmentario. Esta circunstancia ha contribuido a infinidad de especulaciones acerca de su vida y de su obra, ambas enigmáticas¹⁸. Hay quien ha intentado a lo largo de la historia de la literatura reconstruir tanto la vida como la obra de nuestra poeta, a la manera de los fragmentos de una vasija. Sin embargo, la modernidad ha ido viendo paulatinamente cómo la percepción de la ruina o del fragmento constituía una forma de recepción propia y que esta recepción configuraba una estética particular. El fragmento pasa así de ser un mero hecho accidental a un concepto estético muy afín a los presupuestos de la estética posmoderna de los que participa el propio Pound. Según González Iglesias: «La Postmodernidad consigue, en palabras de Benjamin, la reactualización inesperada de cualquier fragmento del pasado (...). Es el éxito de una *callida iunctura*, lograda en el eje mismo de la iconicidad, al identificar, uniéndolos, los discursos verbal y arquitectónico»¹⁹. En este sentido, el propio fragmento se vuelve un concepto en sí mismo y no una mera circunstancia en el poema de Pound, pues estamos ante la creación intencional de la propia naturaleza fragmentaria²⁰. A este respecto, debe valorarse la profunda intencionalidad del título del poema, que le confiere una materialidad imaginaria al hacer pensar al lector en un soporte de escritura antiguo y frágil y despertar en él una imagen a la que luego volveremos en el apartado siguiente. Tampoco hay que olvidar que desde el propio nivel lingüístico, Pound recrea la imagen acús-

¹⁶ Para un estudio sobre el «tempo» y el tiempo en la poesía de Safo, *vid.* José S. Lasso de la Vega (1976: 141-150).

¹⁷ Los nuevos hallazgos papiráceos vienen a apoyar nuestra idea de que el paso del tiempo, la juventud y la vejez son temas recurrentes en nuestra poeta, *vid.* West (2005) y Rodríguez Somolinos (2005).

¹⁸ Para el mito de Safo en el siglo XIX, *vid.* González González (2005).

¹⁹ Véase González Iglesias (1994).

²⁰ Durante las navidades de 2006 en Sevilla y en Mayo de 2007 en Barcelona, el artista germanopolaco Igor Mitoraj expuso en las calles sus 23 enormes esculturas. Se trata de héroes que han perdido sus alas, semidioses con vendas o criaturas fantásticas. En el diario *EL MUNDO* del 8 de mayo de 2007 p. 58, Mitoraj afirma: «las estatuas representan al hombre contemporáneo con un aspecto que remite al pasado» y añade que su trabajo «no tiene una conexión directa con la Antigüedad.» Y es que aunque, como se dice en el diario, se le suele atribuir al escultor un estilo neoclásico que bebe directamente de Grecia y Roma, la diferencia radica en lo fragmentario de sus estatuas. Se trata, más bien, de un encuentro complejo, dialógico, del mundo contemporáneo y el antiguo.

tica del nombre de Gongula en «Papyrus» al jugar con el grupo consonántico (nasal (n) – gutural (g)): «sprinG, too loNG, GoNGula.» Además, esta naturaleza fragmentaria viene, al mismo tiempo, a coincidir con la estética de la brevedad y del laconismo que impregnó por ejemplo, la corriente imaginista cultivada por el propio Pound y Hilda Doolittle²¹. En el caso de Pound, este cultivo de la brevedad disfrazada de fragmento podría oponerse en su poética a las formas extensas y totales que encontramos en los *Cantos*, verdaderos poemas épicos y culturalistas. En este sentido, Pound recuerda aquí más a Joyce o a T. S. Eliot.

4. UN HAIKU DE INSPIRACIÓN GRIEGA

Hemos hablado de la relación entre el fragmento y la brevedad, que en el caso de Pound pueden tener todavía otra posible lectura que va más allá de los confines de la cultura occidental. Al igual que ocurre con la moderna herencia literaria de la recreación de una obra antigua, Pound es heredero de la fascinación que el arte moderno siente por lo oriental. En este caso, nos referimos a la posibilidad de interpretar el poema «Papyrus» como un poema imagen, a la manera de un haiku oriental. La estructura del poema en la simplicidad de sus cuatro palabras y de los espacios que, como si de un papiro real se tratase, sugieren la mutilación del texto, recuerda la propia imagen que configura las composiciones que conocemos como haikus²². El poema de Pound presenta un parecido conceptual evidente con el haiku, dado que éste se caracteriza por la expresión sintética de un sentimiento interior plasmado en una referencia a la naturaleza: el amor reflejado mediante la primavera²³. Aunque «Papyrus» no responde formalmente a la estructura propia de un haiku, es decir, a una estrofa de 17 sílabas distribuidas en tres versos de 5/7/5 sílabas, sin embargo podemos comprobar que conserva las reglas fundamentales de un haiku. Aparte de ser una composición de tres versos (lo mismo que el haiku) contiene los tres elementos de este género poético japonés: (1) objeto que hace referencia a la naturaleza, en el caso de Pound «spring», (2) referencia a una situación o a un evento únicos «too long», y (3) todo ello se representa como un momento presente. Si releemos el poema como un haiku debemos observar que, a pesar de su aparente forma fragmentaria, sugiere al lector un sentido completo, lo que corrobora aún más el carácter conceptual de la apariencia fragmentaria²⁴.

De esta manera, obtenemos un poema muy del gusto de Pound, donde la cultura clásica europea y la cultura oriental se entremezclan felizmente.

²¹ Sobre el modernismo e imaginismo de Pound y su influencia en las traducciones anglosajonas vid. Prins (1996).

²² Para un estudio sobre el haiku y sus nuevas propuestas teóricas y creativas, véase Martínez Fernández (2002).

²³ Para introducirse en el mundo oriental del haiku puede consultarse la obra de Kobayashi (1997).

²⁴ El sentido completo no está explícito, sino que se sugiere. En palabras de Maillard recogidas en Martínez Fernández (1997: 626): «Característica del haiku es la incompletud, al igual que la estética *ch'an* (zen) del arte pictórico chino, que dejaba incompletas las líneas para que el espectador participara en el arte creativo. Es lo que comúnmente llamamos evocación o sugerencia».

5. CONCLUSIONES

El título de este trabajo ya plantea el problema que hemos intentado resolver, es decir, si el poema «Papyrus» de Pound es una mera cita ficticia o, de manera más compleja, se trata de un minúsculo monólogo dramático que intenta reconstruir una voz poética. Entendemos que en este poema nada es casual y, muy al contrario, todo en él es intencionado. En el poema se funde buena parte de las características que definen la poesía de Pound, tales como el desarrollo de la voz poética a partir de Browning, el gusto por la recreación libre de los textos antiguos, la estética del fragmento y, finalmente, la pasión por el haiku, es decir, por Oriente. En cada una de las características señaladas puede encontrarse una dualidad esencial: en cuanto a la voz poética, la incertidumbre entre Safo y el propio Pound; en cuanto a la cita imaginaria, la tensión entre la acribia filológica y la libre interpretación de un texto previo; en cuanto a la naturaleza fragmentaria, la dialéctica entre lo fragmentario como una forma de brevedad y lo total; y, finalmente, en lo que respecta a la semejanza del poema con un haiku, el interminable diálogo entre Occidente y Oriente sólo comparable al diálogo que también plantean la Antigüedad y la Modernidad.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BARROW, Rosemary J. (2004), *Lawrence Alma-Tadema*, Phaidon, London.
- BLESA, Túa (2000), «Mascarada. Ezra Pound, *Personae. Los poemas breves*, Hiperión, Madrid, 1999», *ABC CULTURAL* (11 de marzo de 2000): 15.
- CALAME, Claude (1996), «Sappho's Group: An Initiation into Womanhood», en Greene (1996a: 120-124).
- DEJEAN, Joan (1989), *Fictions of Sappho. 1546-1937*, University of Chicago Press, Chicago.
- DOOLITTLE, Hilda (2001), *Jardín junto al mar*, prólogo de Alicia Ostriker, Traducción Alison Bartolo y Alfredo Martínez, Epílogo de Marta González, Igitur Poesía, Tarragona.
- FERNÁNDEZ GALIANO, Manuel (1958), *Safo*, Cuadernos de la «Fundación Pastor», 1, Madrid.
- GARCÍA JURADO, Francisco (1999), *Encuentros complejos entre la literatura latina y las modernas: una propuesta desde el comparatismo*, Asociación Española de Eslavistas, Madrid.
- (2008), *Marcel Schwob. Antiguos imaginarios. Ilustraciones de Gustave Moreau*, ELR Ediciones, Madrid.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Marta (2005), «El mito de Safo en el siglo XIX», en F. García Jurado (comp.), *La historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: Espacio social y literario*, Analecta Malacitana, Anejo LI, Universidad de Málaga, Málaga: 297-316.
- GONZÁLEZ IGLESIAS, Juan Antonio (1994), «EXEGI / MONUMENTVM / AERE / PERENNIVS. Una lectura desde la estética postmoderna», en R. Cortés Tovar y J. C. Fernández Corte (eds.), *Bimilenario de Horacio*, Universidad, Salamanca: 385-395.
- GREENE, Ellen (ed.) (1996a), *Reading Sappho. Contemporary Approaches*, University of California Press, Berkeley, Los Ángeles, London.
- (ed.) (1996b), *Re-Reading Sappho: Reception and Transmission*, University of California Press, Berkeley, Los Ángeles, London.
- HIGHET, Gilbert (1949), *The Classical Tradition. Greek and Roman influences on Western Literature*, Oxford Clarendon Press, Oxford.

- KELLY, Stuart (2007), *La biblioteca de los libros perdidos*, Paidós, Barcelona.
- KOBAYASHI, Issa (1997), *Cincuenta haikus*, traducción de R. de la Fuente y S. Hirosaki, Hiperión, Madrid.
- LASSO DE LA VEGA, José S. (1976), *De Safo a Platón*, Planeta, Barcelona.
- MACÍAS, Juan Manuel (2007), Safo, *Poesías*. Traducción, presentación y notas de J. M. Macías y Estudio sobre Safo y la Literatura Española de Manuel Sanz Morales, DVD Ediciones, Barcelona.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2002), «El haiku: nuevas propuestas teóricas y creativas», en J. E. Martínez Fernández et alii (eds.), *Estudios de literatura comparada*, Universidad, León: 621-632.
- MAYER, Roland G. (2003), «Persona[1]Problems. The Literary *Persona* in Antiquity Revisited», *M.D.* 50: 55-80.
- MURRAY, Gilbert (1950-1951), «A Note on Sappho and Ezra Pound», *Cl. Journ.* 46: 304-305.
- PAPET, Édouard (2007), «Phryné au XIX^e siècle: la plus jolie femme de Paris?», en Alan Pasquier y Jean Luc Martinez (eds.), *Praxitèle*, Musée du Louvre Éditions, Paris.
- POUND, Ezra (1976), *Personae. The collected shorter poems of Ezra Pound*, New Directions, New York.
- PRINS, Yopie (1996), «Sappho's Afterlife in Translation», en Greene (1996b: 64-66).
- RODRÍGUEZ SOMOLINOS, Helena (2005), «Safo, Titono y la cigarra (*PKÖLN. inv. 21351re + 21376 + POXY.1787*)», en J. Costas Rodríguez (coord.), *Ad amicam amicissime scripta. Homenaje a la profesora María José López de Ayala y Genovés*, vol. I, UNED, Madrid: 129-136.
- RODRÍGUEZ TOBAL, Juan Manuel (1990), Safo, *Poemas y fragmentos*, versión castellana y notas de Juan Manuel Rodríguez Tobal, ed. Bilingüe, Hiperión, Madrid.
- SILES, Jaime (2005), «Idea, sensación, alma y sentido. Robert Browning, *La ciencia y el límite*. Introducción, traducción y notas de Carlos Jiménez Arribas», DVD, Barcelona, 2005», *ABCD* (diciembre de 2005): 23.
- WEST, Martin Litchfield (2005), «The new Sappho», *ZPE* 151: 1-9.